

«мозаика», «вещи», «крики», «диалог», «идеи», «крыло», «крылышко», «вариация», «кадры», «путь фильма», «кусочек материала», «опросный лист», «проекты» и др.

Свободное поведение жанра, его открытый характер повлекли за собой процесс «ожанривания» не только заглавий и подзаголовков, но и разделов, на которые членится рассказ. Произведения либо «подражают» романной структуре (рассказ делится на «главы», «части», «эпизоды»), либо, как и подзаголовки, получают окказиональные номинативные характеристики: «письмо», «листок», «тетрадь», «отрывок», «рукопись», «документ», «день», «картинка». Фактически в каждом из необычных экспериментальных образцов новеллистики 1920-х писатель прибегает к использованию специфических внутренних окказиональных жанровых парадигм, действующих одновременно несколько структурных уровней ЗФК.

Характеризуя стратегии художественного синтеза, отметим в целом, что контакт текстов разной природы позволил создать уникальные, оригинальные образцы прозы, основанной на *синтезе* феноменов самого разного порядка. И всевозможные модификации ЗФК стали естественным отражением этого процесса.

-
1. *Зоценко М.* Сентиментальные повести // М. Зоценко. Собр. соч.: В 4 т. Л., 1930. Т. 4.
 2. *Шмелев И. С.* Это было (рассказ странного человека). Берлин, 1923.

А. В. Попова
г. Волгоград

Модификация романной формы в прозе А. Кима (на материале романов «Белка», «Отец-Лес», «Поселок кентавров»)

Двадцатое столетие отмечено особым вниманием к форме произведения; наиболее ярко формотворчество проявляется в жанре романа. Симптоматично в современной литературе обращение к изначальным художественным формам – мифу, притче, метафоре. Использование их в качестве структурообразующих создает новые жанровые разновидности

ти романа, такие как роман-миф, роман-притча, роман-метафора. Синтезирующая способность исследуемого жанра явлена в использовании открытий разных искусств – музыки, живописи, кино (приемы монтажа, контрапункта). Романная поэтика осваивает и внелитературные формы (научный комментарий, эссе). Глубина и всеохватность модификации романной формы позволяет сделать вывод, что «в романе наших дней осуществляется поворот, который затронет и существо романа, и существо повествования, и существо слова» [1].

Художественные искания и эксперименты в области романной формы – отличительная особенность поэтики А. Кима.

Первый роман писателя «Белка» (1984) носит жанровый подзаголовок «роман-сказка». Поэтика сказки реализуется в произведении на уровне системы персонажей. «Дихотомия и параллелизм добрых и злых волшебных начал» [2, с. 137] воплощаются в разделении всех действующих лиц на истинных людей и оборотней. Оборотни, традиционно отрицательные фольклорные персонажи, населяют в романе А. Кима не обычный для русских сказок топоним, русский лес или деревню, а современную Москву. Классическую для сказки о животных аллегорию – «прием проекции людских отношений на мир зверей и птиц» [3, с. 74] – А. Ким использует как бы наоборот: в его романе не звери наделяются человеческими качествами, но люди уподобляются животным. Мотив оборотничества наполняется новым по сравнению с фольклорной традицией содержанием. Оборотни олицетворяют не абстрактные злые силы, чуждые герою и из враждебного мира противостоящие ему, но такие пагубные свойства человеческой природы, как «беспощадный эгоизм, филистерское отношение к жизни, жестокость» [4]. Так через переосмысленный фольклорный образ писатель воплощает в своем произведении мысль о том, что в самой природе человека есть начала, способные привести к уничтожению всего духовного, прекрасного и совершенного на земле.

Добрые силы в произведении олицетворяют истинные люди, а именно художники, которые отчаянно борются с «заговором зверей». Интересен и необычен для сказки такой тип положительного героя. Тонкость душевной организации, склонность к рефлексии, повышенная чувствительность и восприимчивость, романтизм, свойственные людям искусства, обуславливают особенное мировидение, выраженное в произведении. Фигура художника предопределяет ряд проблем, обсуждение и решение которых в романе будет являться жизненно важным, таких как вопрос о предназначении человека и смысле творчества, о соотношении индиви-

дуального бытия и бытия всеобщего, о месте и роли в этом соотношении величайших шедевров искусства.

Образ главного героя, наделенного волшебной силой, также соотносит роман со сказкой. Мотивы превращения и перевоплощения, имеющие глубоко мифологическую природу, выступают в романе в качестве структурообразующих, определяя особенности сюжетосложения. Череду превращений и перевоплощений Белки значительно усложняет хронотоп произведения. Пространственно-временная структура романа представляет собой цепь, объединенную движением мысли героя, последовательностью его перевоплощений. Свободные перемещения во времени и пространстве, совмещение различных временных рядов, инверсия времени выражает представление о его иллюзорности, о равноценности прошлого и настоящего перед лицом вечного, вневременного начала, некоего духовного единства, олицетворяемого в романе образом «МЫ».

Проходящее лейтмотивом через все произведение обращение героя к своей возлюбленной, которой он посвящает повествование, напоминает сказочное обращение к слушателю или читателю. А. Ким свободно вплетает в ткань романа сказочные образы и мотивы (персонифицированный образ смерти, мотив полета). Автор использует также вставные новеллы, открыто воспроизводящие сказочную ситуацию. В истории о художнике Шуране и его чудесной жене можно выделить мотив нахождения необыкновенной невесты, парную функцию запрета и его нарушения, мотив похищения.

Нравоучительное начало, свойственное сказке, связано с поиском Белкой того пути, каким человек может измениться, с мотивом Преображения (которое возможно через страдание, любовь и творчество).

Использование автором отдельных элементов поэтики сказки в романе «Белка» позволяет представить сложные философские проблемы современности в конкретном и зримом художественном облике.

Синкретичность формы, переплетение жанровых черт свойственны роману-притче «Отец-Лес» (1989). Притчевое начало пронизывает смысловой, сюжетный, образный уровни романа. Обязательность этической оппозиции, свойственная жанру притчи, выражена в параллелях, проводимых автором между «Лесом Зеленым» и «Лесом Человеческим» и, соответственно, между «путем деревьев» (призывающим к щедрости, бескорыстию и соответствию) и «путем зверей» (который неизбежно ведет к самоуничтожению).

Притчевый элемент ошутим в характере главных героев, в используемых автором формах построения их образов. Отец, сын и внук Тураевы

предстают не столько как «объекты художественного наблюдения, но как субъекты этического выбора и действия» [5, с. 90]. Отсутствие в произведении описаний природы также объясняется жанровым канонам притчи, поэтика которой исключает описательность. Притчевость проявляется и в назидании, которое содержит финал романа.

Наряду с использованием элементов поэтики притчи в романе «Отец-Лес» явно выражена ориентация на миф. Обращение к мифу, обладающему «гармонизирующей и упорядоченной направленностью» [6, с. 42], являющему собой «творческое начало эктропической направленности, как противовес угрозе энтропического погружения в бессловесность, немоту, хаос» [7, с. 5], вполне закономерно для писателя, которому свойственны космизм, планетарность мышления. Органична природе художественного творчества А. Кима и изначальная направленность мифа на решение таких общих метафизических проблем, как «смысл жизни, цель истории, тайна смерти и т. п.» [6, с. 419].

Мифологическое являет себя в романе «Отец-Лес» многообразно, проявляется в «воссоздании глубинных мифо-синкретических структур мышления» [8] (в частности, в совмещении разных времен и пространств), в мифопоэтической вневременности и цикличности, во введении в структуру повествования мифологических персонажей и отдельных мифологем. Наконец, в самой авторской установке на «мыслеобраз», наглядно проявляющейся в глубоко символических мифопоэтических образах Отца-Леса, Деметры, лирообразной сосны.

Соединение реалистического и мифологического планов повествования – важнейшая особенность поэтики романа. Вызывает интерес замечание одного из зарубежных исследователей о том, что переплетение мифа и реальности является очевидным уже из названия и подзаголовка произведения. Два кратких, написанных через дефис слова как бы предупреждают читателя о сознательном смешении автором двух жанров (романа и притчи) и двух объективных категорий (отца и леса). Причем категория «отец» вызывает ассоциативный ряд, включающий в себя такие понятия, как «человечество», «поколение», «семья», «род», а категория «лес» – «растительный мир», «вневременность», «бесконечность», «коллективное» [9].

Соотношение жизненно-исторического и мифологического контекстов можно выявить на примере первого абзаца, открывающего роман. Наряду с фактографической информацией о происхождении полудворянского-полукрестьянского рода Тураевых, о профессии Николая Николаевича, с точным обозначением начала линейного исторического времени

(1889 год), здесь присутствуют аллюзии на изначальные образы смерти и возрождения (физическая поза Степана – «согнувшись в три погибели» – ассоциируется как с положением эмбриона во чреве матери, так и со смертью), мотив возвращения в лес связан как с библейским мифом о блудном сыне, так и с отшельничеством, свойственным всем религиям. Образ раздвоенной сосны, наделенной в контексте романа чертами мифообраза мирового и генеалогического древа, четырежды упоминается в рассматриваемом отрывке текста. Такое начало создает определенную читательскую установку на то, что все происходящее в романе рассматривается одновременно в двух планах: с позиций линейного, исторического времени и во вневременных, циклических координатах мифа, что позволяет подчеркнуть *универсальный, вечный* характер поставленных вопросов.

Сюжетный стержень романа составляет история старинного русского рода Тураевых. Несмотря на существенные различия исторических обстоятельств, под воздействием которых формировался характер каждого из представителей рода Тураевых, все они обладают такими общими чертами, как самоуглубленность, склонность к рефлексии, неудовлетворенность системой ценностей, укладывающейся в рамках обывательского сознания, стремление понять истинный смысл человеческого пребывания на земле и желание обрести свободу. Важнейшим свойством, содержащимся в «родовых атомах тураевской породы» и во многом определяющим участь главных героев, автор считает «способность к внезапной катастрофе всего жизненного их существа из-за такой нематериальной и случайной вещи, как возникшая в голове мысль» [10, с. 138]. Предопределенность судьбы представителей трех поколений старинного рода «фамильным, роковым качеством самосознания», передающимся по генетическому коду, также мифологична.

Страдание и одиночество – два основных лейтмотива в романе, они не только раскрывают внутреннее состояние героев, но и приобретают в произведении черты универсальных характеристик человеческого бытия. То, что Николай Тураев определяет как «всеобъемлющую муку материи, в человеческом варианте выраженную неподвижной душевной тоской» (С. 30), Степан чувствует как «непроходящую боль», Глеб называет «незаживающим ожогом сердца» [Там же]. Ощущение «вселенского одиночества», не покидающее Тураевых, буквально материализуется на страницах романа в выделенной автором графически фразе «Я ОДИНОЧЕСТВО», подчеркивающей крайнюю степень отчуждения людей, их трагическую разьединенность.

Все Тураевы возвращаются в лес, чтобы найти силы для дальнейшей жизни, и лес помогает им обрести себя – эта повторяющаяся сюжетная линия также свидетельствует о близости романа мифопоэтическим текстам, в которых с «пространственными передвижениями обычно сопоставляются перемены в нравственном состоянии героев» [7, с. 202].

С пространством глухого мещерского леса, вокруг которого в повествовании совершаются «концентрические круги», связаны важнейшие мифопоэтические образы-символы: Отца-Леса и Лирообразной сосны. *Образ Отца-Леса* – один из центральных в романе, в нем наиболее ярко проявляется такая особенность поэтики мифологизма А. Кима, как ориентация на образ-понятие, «визионерство смысла» [11]. В этом плане автор романа-притчи опирается на опыт А. Платонова, М. Пришвина: «Я пытался найти форму, в которой идея смогла как бы сама себя высказать. Это значило отойти от риторики, от проповеди, от каких-то еще лежащих на поверхности вещей. Постепенно выкристаллизовался мифический образ Отца-Леса, некий демиург-рассказчик, не принадлежащий никакому человеческому сообществу, но по протяженности своего духовного бытия намного превосходящий любое человеческое существование, неотъемлемое от определенного времени и социума» [12]. В образе демиурга-рассказчика, олицетворяющем в романе некую духовную сущность, наделенную, однако, такими человеческими качествами, как способность переживать, любить и ненавидеть, проявляется свойственное мифу отражение «действительности в виде чувственно-конкретных персонификаций и одушевленных существ, которые мыслятся первобытным сознанием вполне реальными» [8], и свойственная архаическому мышлению «невыведенность человека из природы».

Тесно связанный с этим образом *мотив перевоплощения*, также имеющий глубоко мифологические корни, в контексте романа раскрывает единое родовое начало в природе: человек, умирая, становится деревом, дерево – человеком. Мифопоэтический образ Отца-Леса выражает глубинное родство человека с природой и воплощает концепцию всеединства.

Другой, не менее важный мифологический образ исследуемого произведения, – образ Деметры, богини плодородия и земледелия, олицетворяющей в романе женское «животворящее природное начало», «Мать сырую землю». Однако во власти всеобщего самоуничтожения охваченной этой страстью оказывается и Деметра, она не желает жить в мире, где нет любви, а ненависть и жестокость становятся привычным явлением. Сюжетно этот мотив воплощается в повторяющихся сценах самоубийств

женщин. Нежелание Деметры жить в контексте романа приобретает эсхатологический оттенок, так как только она, согласно авторской логике, способна противостоять вселенской энтропии: «Все эти тела и системы, едва родившись, развиваются и движутся только в одну сторону – к распадению, энтропии, к полной аннигиляции. И только Деметра,... вопреки пессимизму Вселенной, утверждает оптимизм безудержного плодородия» (С. 184).

Своеобразным антиподом обособленности, отчуждения, склонности к саморазрушению в художественном мире романа предстает образ гигантской *раздвоенной сосны*, ассоциирующейся с мифообразом *мирового древа* жизни, отражающим «осознание мира как конкретного целого путем отождествления микрокосма с макрокосмом» [13, с. 42]. Традиционный символ бессмертия или долголетия, сосна является одновременно и родовым древом Тураевых. Она символизирует связь каждого из Тураевых с Отцом-Лесом и друг с другом, реализуя идею преемственности поколений.

Финал романа амбивалентен. С одной стороны, он полон апокалиптических предзнаменований. Это перекличка умерших людей на кладбище, образ последнего Лесоповала, при описании которого автор с помощью языковых средств стирает грань между растительным и человеческим мирами: «обезглавленные», «мертвые деревья», покачивающиеся на воде, «словно призраки» (С. 375), сравниваются с утопленниками, которых «скопилась неисчислимая толпа» (С. 376). Учащаются к концу произведения сцены появления парящего в небе стального дракона, Змея Горыныча, символизирующего в романе вездесущность зла и близость конца света.

Однако окончание произведения может интерпретироваться и в связи с авторской верой в возможность Преображения человека, сюжетно эта идея воплощена в истории судьбы Глеба Тураева. Глубокие духовные перемены вызывает в нем чтение Евангелия от Луки, в особенности истории появления воскресшего Христа в Эммаусе и преломления хлеба. Последние страницы романа посвящены описанию явления воскресшего Христа апостолам и ученикам, автор приводит при этом дословные цитаты из Библии, выделяя их курсивом. Завершая произведение библейским сюжетом, А. Ким недвусмысленно обозначает свои нравственные ориентиры. Подобно тому, как в христианском мироощущении любовь является высшей ценностью, так и в художественном мире романа любовь – преобразующая и одухотворяющая сила, источник спасения, что характерно в целом для мироощущения писателя и воплощается во многих его произведениях.

Роман-гротеск «Поселок кентавров» (1992) занимает особое место в творчестве писателя. Читателю, которому близка, по выражению А. Проханова, «мучительно утонченная эстетика» А. Кима, «Поселок кентавров», где господство и всевластие инстинктов являются основным предметом изображения, а предельный натурализм описаний – принципом изображения, может показаться неожиданным и даже шокирующим. Встает вопрос о смысле обращения художника к форме «эротико-философского гротеска». На наш взгляд, существеннейшим моментом в понимании данного произведения является то, что «Поселок кентавров» представляет собой опыт «художественного постижения существования человека за пределами нравственности» [14].

Действие произведения переносит читателя в античный мир, воссоздавая который, А. Ким искусно переплетает миф и художественный вымысел. Фабулу романа составляет история племени кентавров, показанная с момента начала его стремительного движения к вымиранию. Как и в античных мифах, полулюди-полукони в «Поселке кентавров», отличающиеся буйным нравом и невосдержанностью, являются олицетворением грубой природной силы и господства инстинктов.

«Могучий поток телесной стихии», проходящий через все произведение, позволяет проводить параллели с традициями народно-смеховой культуры. О связи с карнавальным гротеском говорит и выдвигание на первый план образа народного бытия, представленного в романе стихийной жизнью племени кентавров, и обращение к «поэтике телесного низа», и гротескные образы тела, самую существенную роль в котором «играют те его части, те места, где оно перерастает себя, выходит за собственные пределы, зачинает новое (второе) тело: чрево и фалл» [15, с. 351]. В соответствии с этим автор отбирает в качестве материала изображения и основные события в жизни гротескного тела – «акты телесной драмы – еда, питье, испражнения (и другие выделения: потения, сморкание, чихание), совокупления..., смерть, растерзание, разятие на части» [18, с. 352]. «Поселок кентавров» изобилует описаниями подобного рода физиологических подробностей. Гротескные образы жизни тела – «тела совокупляющегося, испражняющегося, обжиряющегося», переполняют все произведение.

Однако, несмотря на очевидное сходство между карнавальным гротеском и гротеском А. Кима, есть нечто в концепции тела, радикальным образом отличающее произведение современного художника от традиций народно-смеховой культуры. Так, в карнавализованной литературе постоянно подчеркивается родовой и космический момент тела, что

обуславливает и принципиально иное отношение к смерти: «...в гротескном теле смерть ничего существенного не кончает, ибо смерть не касается родового тела, его она, напротив, обновляет в новых формах» [Там же, с. 357]. Тема родового тела, таким образом, связана с живым ощущением народом своего коллективного исторического бессмертия. В романе А. Кима ситуация в корне меняется. Мотив смерти не связан с мотивом обновления. История племени конелюдей, показанная в «Поселке кентавров», представляет собой фактографическое описание их вымирания. Для сюжетного плана характерно гротескное нагнетение бедствий, выпадающих на долю кентавров.

Таким образом, важнейший мотив смерти – обновления – плодородия, характерный для народно-смеховой культуры, в исследуемом произведении отсутствует. Как видим, гротеск А. Кима лишен такой существенной черты, как амбивалентность, в образах не происходит сочетание положительного и отрицательного полюсов. А обращение к «поэтике телесного низа», к гротескным образам тела, что, согласно традициям карнавальная эстетика, утверждает силу и жизнестойкость простых, естественных потребностей, на которых основано народное бытие вне зависимости от господствующих в обществе религиозных или социальных догматов, в романе-гротеске, скорее, предупреждает об окончательной деградации человечества. В целом в романе сильно ощущим притчевый элемент.

Следует отметить единство смыслового наполнения романа и его структурной организации. Желая более выпукло и зримо изобразить жизнь существ с предельно примитивной внутренней организацией, Анатолий Ким выбирает и соответствующую содержанию форму. Для «Поселка кентавров» характерны выдержанность повествовательной ситуации, четко очерченное замкнутое художественное пространство, концепция линейного времени. Все ретроспекции в произведении даются в виде отступлений, гротескных по своей форме (каждое отступление не только выделено композиционно, но и пронумеровано автором). Все это существенным образом отличает исследуемый роман от предыдущих произведений А. Кима, поэтике которых присущи такие черты, как полифонизм повествования и связанный с ним углубленный психологизм, размыкание пространственно-временных границ, позволяющее говорить о космизме мышления художника, чувстве всеединства, растворенного в его творениях. Напротив, структуру «Поселка кентавров» писатель преднамеренно делает максимально упрощенной, под стать внутреннему миру его персонажей.

Расширение масштабности гротеска в романе до всецелого охвата определяет жанровое своеобразие произведения. Гротескная поэтика, пронизывающая все уровни романа (смысловой, образный, сюжетный, языковой), оказывается наиболее адекватной формой для воплощения авторского замысла. Своим произведением А. Ким предупреждает о возможности окончательной деградации человечества, так как окружающая жизнь, в некотором смысле, начинает напоминать жизнь обитателей «Поселка кентавров». Звучание кимовского романа-гротеска на фоне тотального гедонизма современной цивилизации становится все более и более актуальным.

Модификация романной формы – константа в творчестве А. Кима. Писатель свободно обращается к художественному потенциалу сказки, мифа, притчи, что определяет жанровое своеобразие его произведений. Доминирующим свойством поэтики исследуемого автора является ориентация на миф, проявляющаяся как в явном использовании определенных мифов («Поселок кентавров»), так и в органичном синтезе свойств романной формы с глубинными чертами поэтики мифа («Отец-Лес»). Новаторство формы романов А. Кима может рассматриваться как показательное явление, характерное для современного литературного процесса, в то же время оно свидетельствует об уникальности творческого дарования писателя, раскрывает неповторимое своеобразие его произведений.

-
1. Михайлов А. В. Роман и стиль // Теория литературы: В 3 т. Т. 3. Роды и жанры: (Основные проблемы в историческом освещении). М., 2003.
 2. Ковтун Е. Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа: (На материале европейской литературы первой половины XX века). М., 1999.
 3. Костюхин Е. А. Типы и формы животного эпоса. М., 1987.
 4. Ким А. Не будет «завтра» без «вчера» // В мире книг. 1985. № 11.
 5. Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977.
 6. Мелетинский Е. М. Миф и XX век // Мелетинский Е. М. Избр. статьи. Воспоминания. М., 1998.
 7. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического : избранное. М., 1995.
 8. Аверинцев С. С., Эшштейн М. Н. Мифы // Лит. энциклопедич. словарь. М., 1987.
 9. Kolchevska N. Fathers, Sons and Trees: Myth and Reality in Anatolij Kim's Otec-les // The Slavic and East European Journal. 1992. Vol. 36. № 3.
 10. Ким А. Отец-лес: роман-притча. М., 1989. С. 138. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц в круглых скобках.
 11. Бальбуров Э. А. Поэтический космос А. Кима // Гуманитарные науки в Сибири. Сер.: Филология. Новосибирск, 1997. № 4.
 12. Ким А., Шкловский Е. В поисках гармонии // Лит. обозрение. 1990. № 6.

13. *Стеблин-Каменский М. И.* Мифы. Л., 1976.
14. *Цветов Г.* Природное в кентаврах А. Кима (по роману «Поселок кентавров») // Природа в художественном мире писателя. Волгоград, 1994.
15. *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1990.

Н. В. Пращерук
г. Екатеринбург

**Роман-искушение Ю. Вяземского
«Сладкие весенние баккуроты.
Великий понедельник»:
специфика жанровой номинации**

Юрий Вяземский – профессор МГИМО, человек известный благодаря своей публичной просветительской деятельности, приступил к осуществлению, на мой взгляд, беспрецедентного по своей смелости, масштабности и сложности проекта. Он задумал создать цикл романов о Страстной Седьмице, о последних земных днях и страданиях Христа. В феврале 2008 года тиражом 5 000 экземпляров вышла первая часть этого цикла – «Сладкие весенние баккуроты. Великий понедельник», жанрово обозначенная автором как «роман-искушение».

Замысел романа и его необычный заголовок связаны с булгаковским «Мастером и Маргаритой». Пилат Булгакова читает в записях Левия Матвея странную и волнующую своей загадочностью фразу: «Смерти нет... вчера мы ели сладкие весенние баккуроты». Как оказалось, «на некоторых смоковницах, иначе говоря, фигах, появляются беленькие, маленькие фиги-скороспелки, которые люди весной срывают и употребляют в пищу. Вот эти скороспелки, которые еще не стали собственно фигами..., смоквами, – они-то как раз баккуротами и называются. Это действительно сладкие, весенние баккуроты. Но на той, проклятой смоковнице не было даже этих плодов» [1]. В контексте целого заголовка, безусловно, воспринимается символически, а подчеркнутая автором связь с булгаковским романом непосредственно включает произведение Вяземского в ту традицию мировой художественной литературы, когда евангельский текст становится сюжетообразующим и определяет жанровую специфику.